

Josep Martí i Pérez
Katalanische Volksmusik als ethnisches
Konstrukt

Das Volkslied war in Katalonien einer der ersten Bereiche, der die Aufmerksamkeit der Volkskundler weckte. Heute wissen wir, daß die Volkslieder ebenso wie die Volkskundeforschung im allgemeinen, von einer neoromanischen Ideologie durchtränkt sind; man muß sich also nicht wundern, daß diese Forschungstätigkeiten in Katalonien schon von Anfang an stark durch die spezifischen soziokulturellen Merkmale des Landes geprägt waren: Katalonien ist ein kleines Territorium ohne eigenen Staat und mit einer Bevölkerung, die ausgeprägte nationalistische Selbstständigkeitsansprüche stellt. Auf eine mehr oder minder explizite Art und Weise ist die dortige volkskundliche Forschung immer sehr stark dadurch motiviert gewesen, Inhalte einzubringen, die die Existenz einer durch den zentralistischen spanischen Staat oft verleugneten »Katalanität« betonten.

Schon seit dem 19. Jh. spricht man vom Vorhandensein einer katalanischen Volksmusik, die sich von der übrigen spanischen unterscheiden sollte. Ernsthafte Versuche, sie wissenschaftlich zu definieren, hat es aber nicht gegeben. Von der Idee des Herderschen »Volksgeistes« ausgehend, hat man sehr oft die Bestimmung der katalanischen Volksmusik dem Instinkt überlassen: »Es l'instint, més que'l raonament, lo que'ns diu lo que es propiament nostre o no ho es«¹ (Millet 1906, 195), schrieb man am Anfang des Jahrhunderts auf die Frage über die Natur der katalanischen Volksmusik.

Die katalanische Volksliedforschung hat seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. bis heute intensiv gearbeitet; dies beweisen die zahlreichen Liederaufzeichnungen². Wenn wir aber heute in den veröffentlichten Sammlungen oder in den

1 »Es ist nicht die Vernunft, sondern vielmehr der Instinkt, der uns sagt, was zu uns gehört und was nicht«.

2 Über die Geschichte dieser Forschungstätigkeit auf katalanischem Boden siehe z.B. Crivillé 1988, 79-90; Juan 1992, 42-51; Martí 1991, 19-34; ders. 1993, 129-166.

Volksliedarchiven nachschlagen, können wir feststellen, daß nicht jedes Lied, das unserem jetzigen Maßstab entsprechend als volkstümlich zu bezeichnen ist, und das in Katalonien gesungen wird oder wurde, in diesen Aufzeichnungen in gleicher Weise repräsentiert ist. Im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte hat sich eine soziale Vorstellung über das katalanische Volkslied herausgebildet, die als ideologischer Filter bestimmt hat, was man unter einem katalanischen Lied zu verstehen hatte. Der analytische Wert des »rejection patterns« ist ein Ansatz, der uns hilft, diesen Prozeß besser zu verstehen (Martí 1994).

Im kulturellen Bereich läßt sich die Geschichte einer Gesellschaft nicht nur aus ihren konkreten Errungenschaften ableiten, sondern auch aus dem Nicht-Gemachten, dem Verschwiegenen oder dem Abgelehnten. Ausgehend von diesem Gedanken, können wir innerhalb der sozialen Regelsysteme einer Kultur die Existenz kultureller Muster erkennen, in denen sich eine soziale Ablehnung einzelner kultureller Elemente artikuliert, z.B. die Ablehnung eines musikalischen Stils, konkreter Sitten, gewisser Ideen, usw. Die nähere Betrachtung dieser Ablehnungsmuster (*rejection pattern*) kann für den Kulturanalytiker von großer Hilfe sein, sofern er sich nicht nur für die oberflächlichen Phänomene interessiert, sondern auch für jene Tiefenstrukturen, die die kognitive Orientierung eines soziokulturellen Systems ausmachen. Für eine Kultur ist das, was akzeptiert wird, ebenso symptomatisch wie das, was abgelehnt wird. Für den Kulturanalytiker besteht der große Vorteil der *rejection pattern* darin, daß sehr oft, sowohl auf individueller als auch auf sozialer Ebene, das Abgelehnte stärker im Bewußtsein repräsentiert ist als das Akzeptierte. Die *rejection pattern* sind ein wichtiger Bestandteil der Entwicklung eines Kultursystems, die sich durch die ständige dialektische Auseinandersetzung zwischen Akzeptanz und Ablehnung vollzieht.

Die Kenntnis der *rejection pattern* ist für den Kulturanthropologen nicht nur deshalb so wichtig, weil sie deutliche kulturelle Präferenzen aufzeigen, sondern auch weil diese Pattern die Exponenten von Werten, Attitüden, Bedeutungen und Funktionen sind, Elemente, die für das Kennen einer Kultur unentbehrlich sind. Innerhalb der musikalischen Sphäre können wir das *rejection pattern* als jenen Komplex aus kulturellen Einstellungen definieren, die eine Einheit des breiten Spektrums der Musikerscheinungen negieren. Musikalische *rejection pattern* umfassen folgende Elemente:

- a) Ein zurückgewiesenes Element musikalischer Art;
- b) eine inhaltliche oder ideologische Komponente, die diese Ablehnung rechtfertigt;
- c) ein Bereich des sozialen Systems, dem das *rejection pattern* entstammt: der Pertinenzbereich;
- d) ein Bereich des kulturellen Systems, für welchen das *rejection pattern* operativ ist: der Applikationsbereich.

Der heuristische Wert des *rejection patterns* liegt nicht in dem, was zurückgewiesen wird (a), sondern in der Tatsache, daß man auch die anderen Komponenten in den Blick bekommt. Die inhaltliche Komponente bildet den Kern des Pattern. So ist es z.B. wohl bekannt, daß ein Teil der katalanischen Bevölkerung die Flamenco-Musik traditionsgemäß verachtet³. Ein wichtiger Grund für diese negative Bewertung basiert darauf, daß der Flamenco mit dem Spanischen identifiziert wird⁴. Außerhalb der Musiksphäre werden wir in Katalonien die gleiche Einstellung bei der Ablehnung des Stierkampfes finden und ebenfalls bei der geringen Sympathie, die die staatlich festgesetzte Feier des 12. Oktobers – des sogenannten Hispanitätstages – bei der Bevölkerung erweckt. Die sozialen Handlungsträger, für die das *rejection pattern* Gültigkeit besitzt, bilden den Pertinenzbereich (c). Die Tatsache, daß die Gültigkeit eines *rejection patterns* nicht die ganze Gesellschaft betrifft, verdeutlicht die Existenz verschiedener menschlicher Subsysteme, die sich nach ethnischer Herkunft, Klassen-, Genre- oder Altersunterschied differenzieren. Das stärkere oder schwächere Auftreten dieser Pattern im praktischen Leben der Gesellschaft macht gewisse Machtverhältnisse deutlich.

Der Applikationsbereich des *rejection pattern* (d) beschreibt jenes kulturelle Umfeld, dem das zurückgewiesene Element angehört: Im Fall des Flamenco wäre dies das musikalische Leben Kataloniens, beim Stierkampf z.B. die Volksfeste. Das praktische Resultat der genannten Ablehnungen ist, daß diese Kulturercheinungen, deren Träger vor allem die nicht-katalanische Bevölkerung ist⁵, sich gesellschaftlich weniger sichtbar manifestieren, als es ihrer Bedeutung in der allgemeinen spanischen Kultur und der Häufigkeit ihres Auftretens entspricht. Ein Grund dafür ist die von lokalen katalanischen Machthabern geteilte Ablehnung dieser Kulturmuster.

Was die Musik betrifft, stellen die *rejection pattern* eine analytische Kategorie eines musikalischen Phänomens dar, in der sowohl die eigentlichen musikalischen Elemente als auch die Elemente einer breiteren soziokulturellen Betrachtungsweise konvergieren. Damit sind *rejection pattern* ein sehr gutes Beobachtungsfeld im Hinblick auf die Beziehung zwischen Musik und soziokulturellem Kontext. Darüber hinaus sind sie in der musikalischen Praxis von großer Bedeutung, nicht zuletzt um Einstellungen gegenüber musikalischen Phänomenen besser zu verstehen.

3 Einige soziokulturelle Faktoren haben aber dazu geführt, daß im Laufe der letzten Jahre diese negative Sichtweise immer mehr abgeschwächt wird.

4 Das Gleiche geschieht im Ausland. Neben dem Stierkampf gilt der Flamenco als die Quintessenz Spaniens. Ein weiterer Grund für die Geringschätzung dieser musikalischen Gattung ist die Tatsache, daß in Katalonien die üblichen Träger dieser Musik die mit wenig sozialem Prestige ausgestatteten südspanischen Arbeitsimmigranten sind.

5 Bekanntlich kommt ein großer Teil der aktuellen Bevölkerung Kataloniens aus spanischsprachigen Gebieten. In einigen Städten wie z.B. Barcelona ist mehr als die Hälfte ihrer Einwohner nicht-katalanischen Ursprungs.

Bei der Entstehung der heutigen sozialen Wahrnehmung der katalanischen Volksmusik spielen einige *rejection pattern* eine nicht zu unterschätzende Rolle. Sie sind selbstverständlich von den Volkskundlern formalisiert worden, obwohl ihre ideologischen Komponenten sozial tief in der katalanischen Gesellschaft verwurzelt sind. Hineingetragen wurden sie aber hauptsächlich durch den Folklorismus.

Wie bereits gesagt, hat die traditionelle katalanische Volksmusikforschung keine großen Überlegungen angestellt, was Volksmusik ist, oder was man unter katalanischer Volksmusik verstehen sollte. In den Liedersammlungen sieht man aber, daß ein gewisser Archaismus vorherrscht. Jene Lieder, von denen man vermutet, daß sie nicht besonders alt sind, werden abgelehnt. Auch unsittliche Lieder haben in diesen Sammlungen keinen Platz. Die Forscher wissen von ihrer Existenz, sie werden aber ignoriert, so daß außerhalb dieser Spezialistenkreise die Meinung vorherrscht, daß die katalanischen Traditionen »sensibles, populares i hermoses«⁶ sind. In diesen beiden Fällen bewegen wir uns innerhalb der semantischen Achsen alt/neu, sittlich/unsittlich, die, wie wir schon wissen, in der Volkskunde wichtige Quellen für die Bildung von »rejection pattern« gewesen sind. Es sind aber Merkmale, die nicht ausschließlich für die katalanische Forschung bezeichnend sind, sondern sie müssen vielmehr als Folge einer Volkskunde romantischen Charakters verstanden werden. In diesem Artikel möchten wir aber unsere Aufmerksamkeit auf jene »rejection patterns« lenken, die für die katalanische Volksmusikforschung in gewisser Weise spezifisch und folgenreich sind.

Geht man von einem Kriterium der sozialen Relevanz aus, dann darf sich die Betrachtung des katalanischen Volksmusikbestandes nicht auf die vermutlich in Katalonien selbst entstandene Volksmusik beschränken, sondern muß vielmehr alle möglichen Erscheinungen der Volksmusik umfassen, die in einem bestimmten Moment relevant für die Gesellschaft oder eine gesellschaftliche Teilgruppe sind. Die vom romantischen Idealismus stark durchdrungene Volksmusikforschung hat dies aber nicht immer so verstanden, und so ist es kein Wunder, daß bestimmte musikalische Erscheinungen, wegen ihres wirklichen oder bloß vermuteten fremden Ursprungs nicht nur keine Berücksichtigung fanden, sondern sogar abgelehnt wurden. In Katalonien ist dies bei bestimmten Formen des dort beheimateten Volksmusikgutes der Fall gewesen.

Ungefähr bis zum ersten Viertel des 20. Jh. herrschte z.B. die Meinung, daß die melismatischen und chromatischen Melodien nicht katalanisch seien; man assoziierte diese musikalischen Charakteristika vor allem mit dem spani-

6 »Die autochthonen katalanischen Vergnügungen sind einfach, volkstümlich und schön, und trotzdem wird anscheinend gerade unsere Generation, die sich als demokratisch betrachtet, diejenige sein, die erleben wird, wie sie verschwinden und gegen andere ausgetauscht werden, die weder moralisch noch ästhetisch mit ihnen zu vergleichen sein werden« [aus dem Katalanischen übersetzt] (Torras 1924, 87-88).

schen und nordafrikanischen Liedgut. Als der katalanische Komponist und Musikwissenschaftler Felip Pedrell sein Werk »El cant de la Muntanya« – eine musikalische Komposition, die im Kontext des sogenannten »musikalischen Nationalismus« vom Autor selbst als Ausdruck der katalanischen Musik verstanden wurde – dem Publikum vorstellte, wurde es von der damaligen Kritik sehr schlecht aufgenommen, weil man die Katalanität der verwendeten melodischen und chromatischen Volksmelodien und die Jota-Rhythmen, die darin enthalten sind, nicht anerkannte (Pedrell 1911, 4-5 und 35). Eigentlich basiert dieses Werk Pedrells auf katalanischen Volksmusikstücken, die der Autor selbst bei seinen musikethnologischen Forschungen in Südkatalonien gesammelt hatte. Die damalige katalanische Gesellschaft betrachtete aber diese musikalischen Züge nicht als etwas eigenes, sondern als etwas dem Spanischen zugehöriges und lehnte somit in eindeutiger und kategorischer Weise die Komposition von Felip Pedrell ab.

Bekannt ist auch die Ablehnung der »rondenyes« seitens der katalanischen Volksmusikforscher der dreißiger Jahre. Die »rondenyes« sind eine populäre Liedgattung – mit Jota-Rhythmus, auf spanisch oder katalanisch gesungen –, welche in einigen Gebieten Kataloniens verwurzelt ist, auch wenn sie eindeutig in der Nachbarregion Aragonien ihren Ursprung hat. Den »rondenyes« verweigerte man aber nicht nur ihre Zugehörigkeit zum katalanischen Volksliedgut, sondern man sah in ihnen einen »schädlichen Fremdkörper«, den es auszurotten galt (Barberà/Bohigas 1928, 68-70; dies. 1929, 103; Millet 1931, 356).

Interessant ist indessen, daß die katalanische Volksmusikforschung nicht alle fremden Einflüsse generell ablehnte, sondern – und dies ist eine Besonderheit – diese Ablehnung sehr selektiv vorgenommen wurde. Einerseits wurden alle möglichen Einflüsse, die aus dem Süden oder aus dem Westen des Landes kamen, sehr negativ bewertet, während andererseits die volksmusikalischen Gemeinsamkeiten mit »Europa« – hier sind vor allem Frankreich und Italien gemeint – gerne akzeptiert wurden. In den allgemeinen Beschreibungen der katalanischen Volksmusik wurde sehr oft ihr genetischer Bezug zu Südfrankreich oder Norditalien hervorgehoben. Manchmal beruhen diese Aussagen auf Vergleichen zwischen dem Volksliedgut dieser Länder und Kataloniens, obwohl mit dem Liedgut aus den anderen Teilen der Iberischen Halbinsel ebenso viele Gemeinsamkeiten bestehen, wenn nicht noch mehr. Meistens werden diese Aussagen leichtfertig gemacht, indem das Modell der katalanischen Geschichtsschreibung, die die Beziehungen zum nördlichen Ausland ideologisch stärker gewichtet, nachgeahmt wird (vgl. z.B.: Subirá 1921, 15; Amades 1951, 80).

Dieser Tatbestand entsprach einer allgemeinen Tendenz der katalanischen Gesellschaft, sich aufgrund der postulierten soziokulturellen und geschichtlichen Spezifität des Landes von anderen Gebieten der Iberischen Halbinsel zu distanzieren. Die tatsächlichen oder bloß vermuteten Beziehungen zum Nor-

den sollten dabei helfen, das Nicht-Spanisch-Sein Kataloniens zu betonen. Eines der impliziten Ziele der katalanischen Folkloreforschung war so immer, die Suche nach kulturellen Spezifika des katalanischen bzw. in bezug auf Spanien nach differenzierenden Merkmalen, durch die Selbstständigkeitsansprüche der Katalanen gegenüber der spanischen Regierung Nachdruck verliehen werden sollte.

Die Ablehnung des Spanischen führte auch dazu, daß innerhalb der traditionellen katalanischen Volksmusikforschung die auf spanisch gesungenen Texte nicht genug berücksichtigt wurden. Auch wenn das Katalanische die landesübliche Sprache Kataloniens darstellt, ist dies umso bemerkenswerter, da die spanische Sprache schon seit dem 16. Jh. in Katalonien eine gewisse Präsenz besaß, die sich im Laufe der Zeit noch verstärkt hat. Nach der Niederlage Kataloniens im spanischen Erbfolgekrieg wurde zu Anfang des 18. Jahrhunderts allen zivilen und kirchlichen Institutionen Spanisch als Schul- und Amtssprache aufgezwungen. Heute gibt es keinen Zweifel, daß die katalanische Bevölkerung zweisprachig geworden ist, auch wenn das Katalanische eine für ein staatenloses Land unübliche Stärke besitzt. Angesichts dieser Entwicklung ist es aber nicht verwunderlich, daß die Bevölkerung nicht nur auf katalanisch, sondern auch auf spanisch singt.

In dem bedeutenden Werk von Manuel Milà i Fontanals »Observaciones sobre la poesía popular. Con muestras de romances catalanes inéditos«⁷, das in Katalonien gesammelte Balladen enthält, werden zahlreiche Liedtexte aufgeführt, die sowohl auf spanisch als auch in einer Mischung von Spanisch und Katalanisch verfaßt sind. Es handelt sich dabei um einen als normal aufzufassenden Tatbestand, wenn wir bedenken, daß eine große Anzahl der katalanischen Balladen aus Spanien kommt und in katalanischen Versionen oder auf spanisch schon seit einigen Jahrhunderten in Katalonien beheimatet ist. Das Werk Fontanals' wurde jedoch konzipiert, bevor der nationalistische Aufschwung in Katalonien stattfand⁸. Die danach ausgeführten Arbeiten über das Volkslied gaben, was die Sprache betrifft, das Neutralitätskriterium Milà i Fontanals' auf und vernachlässigten in auffälliger Weise die auf spanisch gesungenen Lieder⁹. Um dies festzustellen, brauchen wir nur in zwei der wichtigsten

⁷ Obwohl der Verfasser nur die Texte und nicht die Musik berücksichtigt, ist diese Arbeit die erste bedeutende, nach wissenschaftlichen Kriterien durchgeführte Liedersammlung, die in Spanien veröffentlicht wurde. Später wurde eine zweite erweiterte und verbesserte Auflage veröffentlicht (Milà 1882).

⁸ Sein Werk ist im Gegensatz zu dem üblichen Trend bei den katalanischen Volksliedforschern auf spanisch und nicht auf katalanisch verfaßt.

⁹ Es ist auch sehr bezeichnend, daß in einer neuen, nichtwissenschaftlichen Ausgabe der alten Balladensammlung von Manuel Milà i Fontanals, die im Jahre 1980 erschien (Milà 1980), der Herausgeber zwar einige Texte veröffentlicht, die Milà i Fontanals gesammelt, aber aus Sittlichkeitsgründen nicht zu drucken gewagte hatte, während er die auf spanisch verfaßten Lieder bedenkenlos gestrichen hat.

Volksliedsammlungen nachzuschlagen. In den Veröffentlichungen der »Obra del Cançoner Popular de Catalunya«, dem größten und bedeutendsten katalanischen Volksliedforschungsunternehmen überhaupt¹⁰, finden sich nur wenige spanische Liedtexte. In der 5423 Titel umfassenden Liedersammlung von Joan Amades gibt es keinen einzigen spanischen Text. Das aufgezeichnete Volksliedkorpus spiegelt also keineswegs die soziale Wirklichkeit wider.

Seit dem Ende des 19. Jh. gibt es zahlreiche Dokumentationen, die bezeugen, daß es unter den Katalanen durchaus üblich ist, auf spanisch zu singen. In vielen Veröffentlichungen, die die Volkskultur des Landes behandeln, wird diese Tatsache erwähnt, aber nicht um die Aufmerksamkeit der Forschung auf den spanischsprachigen Volksliedbestand zu lenken, sondern vielmehr, um die Situation des Niedergangs der eigenen Singkultur zu beklagen, und um korrektive Maßnahmen zu fordern¹¹. Zwangsläufig stoßen katalanische Volksliedsammler ständig auf spanische Lieder, doch nur wenige der Forscher reflektieren dieses Problem.

»Pot esser trobaran estrany el no veure en el meu recull cap cançó castellana, lo que es degut a que com tenia el temps just no les hi he posat per pensar que no son filles d'aquí sinó no més que portades«¹².

Solch eine Offenheit ist eher die Ausnahme, in der Regel wird der spanische Volksliedbestand einfach ignoriert.

Anders als z.B. im Baskenland oder in Irland, wo längst das Spanische bzw. das Englische den Stellenwert der ursprünglichen Landessprachen vermindert oder diese gar verdrängt hat, bleibt das Katalanische für Katalonien das wichtigste differenzierende und identitätsbildende Merkmal des Landes. Daraus ergibt sich zum Teil ein instrumenteller Charakter der katalanischen Volkskunde.

»Insistim en dir, ara que vé a tomb, que cal no solament recollir les belles

10 Das »Obra del Cançoner Popular de Catalunya« enthält eine systematische Sammlung von Volksliedern aus Katalonien aber auch aus anderen katalanischsprachigen Gebieten. Für die damalige Zeit (1922-1939) war sie beispielhaft konzipiert. Das Unternehmen brach mit dem spanischen Bürgerkrieg zusammen, und die zahlreichen Liederaufzeichnungen, die wegen der Nachkriegsfolgen bis 1991 verschollen waren, sind heute zum größten Teil noch durchzuarbeiten. Mit dem »Obra del Cançoner Popular de Catalunya« wurde in den dreißiger Jahren eine bedeutende Auswahl der Lieder veröffentlicht, mit interessanten Berichten über die dazu durchgeführten Feldforschungen. Siehe hierzu: Pujol 1928, 355-404; Samper 1945, 213-232; Carbonell 1991, 18-22.

11 Vielleicht werden Sie sich wundern, daß in meiner Sammlung kein kastilisches [auf spanisch gesungenes] Lied vorkommt, was darauf zurückzuführen ist, daß ich wenig Zeit hatte und sie nicht berücksichtigt habe, weil ich dachte, daß sie nicht hier entstandene sondern bloß eingeführte Lieder sind.« Begleitbrief eines Mitarbeiters, der eine Sammlung von Volkslieder Anfang der zwanziger Jahre dem »Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya« übergeben hat. Dieses Material befindet sich heute in der Institució Milà i Fontanals (Barcelona) unter der Katalog-Nr. 214 (Calvo 1990).

12 Siehe hierzu z.B.: Torras 1924, 86-87; Anglès/Bohigas 1926, 201; Barberà/Bohigas 1928, 71; Tomàs/Llongueres 1929, 210; Moreira 1934, 8-9.

cançons del passat; cal també fer-les reviure i retornar-les al poble. El poble les necessita, i retroba amb elles de seguida el seu esperit i el seu tremp de raça, que ofeguen massa sovint les eixorques, malsanes i exòtiques cançons dels nostres dies«¹³ (Tomàs/Llongueres 1926, 162).

Demselben Verdikt verfiel auch die Zarzuela, die spanische Operette, die sehr schlecht angesehen war. Anders als die Oper war die Zarzuela in ganz Spanien ein sehr populäres Genre. Zarzuela-Melodien entwickelten sich häufig zu Schlagern und wurden zu einem bedeutenden Bestandteil des gesungenen Volksrepertoires. Auch in Katalonien machte die Zarzuela besonders seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Furore. Hier sah man in ihr aber ein gefährliches Trojanisches Pferd, mit dem die spanische Sprache unter die katalanische Bevölkerung gebracht wurde und das die Erhaltung der eigenen Landessprache gefährdete. So wie in unserer heutigen Zeit die Entstehung und Ausbreitung des autochthonen Rocks auf institutioneller Ebene unterstützt wird, um dem fremden Einfluß des angelsächsischen Rocks entgegenzutreten (man spricht z.B. von einem argentinischen, spanischen, katalanischen Rock), entstand auch in Katalonien zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine katalanische Zarzuela – logischerweise auf katalanisch gesungen – die den Zweck hatte den starken Einfluß, den die Madrider Zarzuela auf die Bevölkerung hatte, zu bekämpfen (vgl.: Marfany 1987, 100; Aviñoa, 1985, 287-310).

Wenn wir nun die katalanischen Volksliedsammlungen oder allgemeine Arbeiten über die Volksmusik berücksichtigen und sie mit der Singpraxis des alltäglichen Lebens vergleichen, wird deutlich, daß sie nicht die musikalische Praxis und die reale Singkultur darstellen, sondern einer Ideologie entsprechen, die sich durch die Existenz der oben skizzierten »rejection pattern« zu erkennen gibt. Auf diese Weise kann man neben einem »offiziellen« katalanischen Volksliedgut das Vorhandensein eines breiten »inoffiziellen« Repertoires feststellen, dem als Konsequenz der Status als katalanisches Volkslied verweigert wird.

Die Tatsache, daß Folklore traditionell oft mit Sittlichkeit oder Altertümlichkeit gleichgesetzt wurde, hat so viele Phänomene der Volkskultur lange Zeit aus der Forschung ausgeschlossen. Die daraus entstandenen »rejection pattern« haben eine wichtige Rolle bei der Herausbildung der sozialen Wahrnehmung der katalanischen Volksmusik gespielt, ebenso wie bei der Ablehnung des spanischen Repertoires aufgrund seines regionalen Ursprungs oder wegen seiner Sprache. Damit reproduzierte die Liedforschung Vorurteile, die der allgemeinen kognitiven Orientierung der katalanischen Gesellschaft entsprach. Das

13 »Wir halten jetzt für angebracht, darauf zu bestehen, daß es nicht ausreicht, die schönen Lieder aus der Vergangenheit zu sammeln. Man muß sie auch wiederaufleben lassen und dem Volk zurückgeben. Das Volk braucht sie, denn es findet durch sie seinen Geist und sein Wesen wieder, die zu oft durch die sterilen, ungesunden und exotischen Lieder unserer Tage erstickt werden«.

Konzept der katalanischen Volksmusik, das sich aus der Konjunktion all dieser *rejection pattern* herauskristallisiert hat, ist in einigen traditionellen Bereichen der Forschung und vor allem innerhalb des Folklorismus immer noch gültig. Die Charakteristika dieser Pattern helfen uns jedoch, eine gewisse Perspektive auf das Volkslied und die Volksmusik zu verstehen, auch wenn die katalanische musikethnologische Forschung von heute diese Sehweise nicht mehr teilt.

Literatur

- Amades i Gelats, Joan: Folklore de Catalunya. Cançoner. Barcelona 1951.
- Anglès, Higiní/Bohigas, Pere: Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars a les comarques solsonina i bergadana. In: »Obra del Cançoner Popular de Catalunya«. Materials. Bd. 1, Barcelona 1926, S. 179-258.
- Aviñoa, Xosé: La música i el modernisme. Barcelona 1985.
- Barberà, Josep/Bohigas, Pere: Memòria de la missió de recerca a les comarques de l'Alta Segarra, el Cardener i Ribera del Segre. In: »Obra del Cançoner Popular de Catalunya«. Materials, Bd. 2., Barcelona 1928, S. 68-70.
- Barberà, Josep/Bohigas, Pere: Memòria de la missió de recerca a Cervera i pobles de la rodalia. In: »Obra del Cançoner Popular de Catalunya«. Materials. Bd. 3, Barcelona 1929, S. 89-144.
- Calvo i Calvo, Lluís: Catàleg de materials etnogràfics de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya. Barcelona 1990.
- Carbonell, Jaume: El Cançoner Popular de Catalunya retrobat. In: L'Avenç 149 (1991), S. 18-22.
- Crivillé i Bargalló, Josep: L'Etnomusicologia Catalana. In: Revista de Catalunya 21 (1988), S. 79-90.
- Juan i Nebot, Maria Antònia: Folk Music Research and the development of ethnomusicology in Catalonia since 1850. In: Bauman, Max Peter (Hg.): European Studies in Ethnomusicology: Historical Development und Recent Trends. Wilhelmshaven 1992, S. 42-51.
- Marfany, Joan Lluís: »Al damunt dels nostres cants...«: nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona del final de segle. In: Recerques 19 (1987), S. 85-113.
- Martí i Pérez, Josep: L'Etnomusicologia catalana: Entre la Literatura, la Musicologia i l'Antropologia. In: Aixa. Revista del Museu Etnològic del Montseny 4 (1991), S. 19-34.
- Martí i Pérez, Josep: L'Etnomusicologia catalana al primer terç de segle XX. In: Calvo, L. (Hg.): Aportacions a la història de l'antropologia catalana i hispànica. Barcelona 1993, S. 129-166.
- Martí i Pérez, Josep: El patrón de rechazo: músicas denostadas y práctica científica musicológica. In: Sociedad Española de Musicología (Hg.): »Miscelánea en honor de D. Dionisio Preciado«. Madrid 1994. Im Druck.
- Milà i Fontanals, Manuel: Observaciones sobre la poesía popular. Con muestras de romances catalanes inéditos. Barcelona 1853.
- Milà i Fontanals, Manuel: Romancer catalán. Hg. von Joan Antoni Paloma. Barcelona 1980.
- Milà i Fontanals, Manuel: Romancerillo catalán. Canciones tradicionales. Barcelona 1882.
- Millet, Lluís: Rezension des Buches vom Felip Pedrell. La Cançó popular Catalana. La Lirica Nacionalitzada i l'Obra de l'Orfeó Català. In: Revista Musical Catalana 34 (1906), S. 195.
- Millet, Lluís: Rezension des 3. Bandes der »Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya«. In: Revista Musical Catalana 333 (1931), S. 356.
- Moreira, Joan: Del Folklore tortosí. Tortosa 1934.
- Pedrell, Felip: Orientaciones. Paris 1911.
- Pujol, Francesc: L'oeuvre du »Chansonnier populaire de la Catalogne«. In: »Obra del Cançoner Popular de Catalunya«. Materials, Bd. 1, Barcelona 1928, S. 355-404.

- Samper, Baltasar: La investigación folklórica en la »Obra del cancionero popular de Cataluña«. In: Anuario de la Sociedad Folklórica de México 6 (1945), S. 213-232.
- Subirà, José: El paisaje, las canciones y las danzas en Cataluña. Conferencia leída en el »Ateneo« de Madrid el 25 de marzo de 1920. Madrid 1921.
- Tomàs, Joan/Llongueres, Bartomeu: Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars a la comarca olotina. In: »Obra del Cançoner Popular de Catalunya«. Materials, Bd. 3. Band, Barcelona 1929, S. 179-232.
- Tomàs, Joan/Llongueres, Joan: Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada a les contrades de Santa Coloma de Farnés, Brunyola, Sant Martí Sapresa, Anglès, Sant Pere d'Osor, Les Planes d'Olot, La Sellera i El Pasteral. In: »Obra del Cançoner Popular de Catalunya«. Materials, Bd. 1., Barcelona 1926, S. 109-178.
- Torras i Bages, Josep: La Tradició Catalana. Barcelona 4. Aufl. 1924.